

LUZIA AURORA ROCHA,
CESEM/FCSH - UNL e Universidade Lusíada

NUNO PRATES,
Conservador da Casa dos Patudos

A ICONOGRAFIA MUSICAL NA COLECÇÃO DE LEQUES DA CASA DOS PATUDOS: ANÁLISE DE ASPECTOS TEMÁTICOS E ORGANOLÓGICOS

Resumo: Em Portugal, a transição do século XIX para o XX foi um período conturbado, marcado pela transição da monarquia para a República, que foi anunciada por José Relvas (1858-1929), importante agricultor, político, músico e coleccionador de arte da varanda do edifício da Câmara Municipal de Lisboa. A Casa dos Patudos (Alpiarça, Portugal), que pertenceu a Relvas, é presentemente uma casa-museu onde estão os mais variados objectos de sua colecção (pintura nacional e internacional, cerâmica, joalharia, instrumentos musicais, etc), entre os quais se destaca o famoso retrato de Domenico Scarlatti datado do século XVIII. A colecção de leques, objectos indispensáveis na época, está directamente relacionada com a senhora da casa, D. Eugénia, e engloba exemplares dos séculos XVIII, XIX e XX em que a representação da música é bastante significativa. Este artigo pretende contextualizar a Casa dos Patudos e a família Relvas ao nível histórico, social e político e analisar a colecção de leques com enfoque nos motivos musicais que os decoram. Esta análise é realizada por forma a proceder à identificação de temas e/ou programas iconográficos segundo a estética dos períodos em que foram produzidos. Ao mesmo tempo verificar se foram copiados de outras fontes artísticas, tais como pinturas, gravuras, azulejos, etc. Uma hipótese levantada é se existirá, nos leques, a cópia fiel ao nível dos instrumentos musicais. Para responder a esta questão proceder-se-á a uma análise detalhada de aspectos relativos à Organologia.

Palavras-chave: Leques, Música, Iconografia, Casa dos Patudos, Portugal.

MUSICAL ICONOGRAPHY IN THE FAN COLLECTION AT CASA DOS PATUDOS. ANALYSES OF ORGANOLOGICAL AND THEMATIC ASPECTS

Abstract: The Casa dos Patudos (Alpiarça, Portugal) is a former family house of José Relvas, an important farmer, politician, musician and art collector. Nowadays, it is a Museum where one can see art works in different media (canvas, ceramics, sculpture, jewelry, musical instruments, etc) among which stands out the famous and rare 18th Century Domenico Scarlatti's portrait purchased by Relvas at the beginning of the 20th Century. The fan collection can be directly related to the Mistress of the House: D. Eugénia Relvas. One can find examples of these objects dating from the mid 18th to the early 20th Century. Musical representations depicted in these fans are very relevant. The aim of this study is to present the Casa dos Patudos and the Relvas family in Portugal's social and historical context —a turbulent period of Portuguese History, which culminated in the change from a monarchy to a republican regime— and in which José Relvas played a central role by being the person announcing the new order from the balcony of Lisbon's City Hall. The presence of women in the Relvas residence required the use of the fan; therefore, an introduction to the use of this object will also be included here. Finally, musical motifs will be analyzed from both an organological and a thematic point of view, advancing hypotheses on whether the musical instruments were correctly or not correctly depicted. It is also the author's intention to look for iconographic programs in the fans representative of the period and the aesthetics of the time, on the one hand, and to verify if there are copies thereof stemming from other sources, such as engravings, paintings, ceramic tiles, etc., on the other.

Keywords: Fans, Music, Iconography, Casa dos Patudos, Portugal.

A Casa dos Patudos e a família Relvas

A Casa dos Patudos foi a sede da casa agrícola Relvas, onde se produziam os melhores vinhos da região ribatejana. Seu proprietário, o vitivinicultor José Maria de Mascarenhas Relvas de Campos (1858-1929) encomenda ao arquitecto Raul Lino o projeto da Casa dos Patudos. Terminada a construção, Relvas reúne na Casa dos Patudos toda a sua colecção de arte composta de grande número de maravilhosos objectos artísticos adquiridos desde meados do século XIX. Construída entre 1905 e 1909, é uma das obras mais emblemáticas do mestre Raul Lino. Através da casa é possível ter uma imagem de seu proprietário como homem de grande criatividade e sensibilidade cultural. A tradição diz-nos que a casa tem o nome de Patudos porque no local onde foi construída existiam muitos patos bravos. Tem um cunho tipicamente português e no seu exterior há uma concordância muito conseguida entre diferentes estilos e motivos arquitectónicos. A casa é constituída por dois corpos, sendo o maior voltado para o poente e emoldurado por uma ampla galeria da qual se tem uma visão da lezíria ribatejana.

Os elementos decorativos juntam-se dando harmonia ao traçado arquitectónico. O azulejo, por exemplo, aparece no belo painel *Terra Mater*, de autoria de Jorge Pinto, colocado na parede que se encosta à escadaria que leva à galeria. Além do azulejo, aparecem também o ferro forjado, a telha, o tijolo e a pedra de Ançã, magnificamente talhada por João Machado nos capitéis românicos (onde se vê a nítida influência da Sé de Coimbra). É de realçar também o tear pombalino marcado profundamente nas águas-furtadas. Sobre o telhado, há chaminés muito parecidas na forma e na cor com as alentejanas¹, algumas enriquecidas com azulejos. Estes elementos e este gosto pelo português dão à Casa dos Patudos a honra de ser um dos mais belos solares do país.

Se o exterior da casa, hoje museu², encanta pela simplicidade, o interior fá-lo pela elegância e bom gosto da colecção de arte que ali se encontra, composta por peças de pintura, escultura e artes decorativas alinhadas ao longo de várias salas. Na colecção de pintura, que reúne trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros, destacam-se obras de José Malhoa (1855-1933), Silva Porto (1850-1893), Vieira Portuense (1765-1805), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e Domingo António Velasco, entre outros. Na de escultura estão representados, por exemplo, Costa Motta (1862-1939), Soares dos Reis (1847-1889) e Teixeira Lopes (1866-1942). É de realçar também a grande colecção de faianças das Caldas da Rainha, de autoria de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), e uma grande colecção de tapetes de Arraiolos entre os quais um exemplar único no mundo bordado em seda sobre linho, datado de 1761.

José Relvas foi membro do Partido Republicano (adere em 1907) e, juntamente com Magalhães Lima, visita vários países, preparando o advento da República em Portugal. Nesta altura, A partir de então, empenha-se em ver concretizados os ideais pelos quais lutava como político, as grandes reformas sociais e económicas e, como proprietário agrícola, a melhoria das condições de vida dos seus trabalhadores.

Depois de estudar Direito na Universidade de Coimbra, Relvas vai para Lisboa e frequenta o antigo Curso Superior de Letras, onde se forma em 1880. Apresentou como prova final uma tese sobre Direito Feudal intitulada *O direito do senhor foi uma medida fiscal da propriedade*. A 5 de Fevereiro de 1882, casou-se com D. Eugénia Antónia da Silva Mendes Loureiro³, filha dos Viscondes de Loureiro⁴, uma das famílias mais abastadas de Viseu. D. Eugénia teve, na sua formação pedagógica e artística, uma grande influência de sua tia materna, Maria do Céu Mendes, com quem aprendeu a tocar harpa e cítara. Mulher muito elegante para

1 O Alentejo (Alto e Baixo) são duas províncias da região interior centro/sul de Portugal.

2 Aberto ao público em 15 de Maio de 1960.

3 Nasceu a 19 de Julho de 1865.

4 Eram os Viscondes de Loureiro Antónia da Silva Mendes e Luís de Loureiro Queiroz Cardoso Leitão.

a época, de gosto requintado nos vestidos, sapatos, jóias e adereços, mantinha-se sempre a par das novidades do mundo da moda, nomeadamente dos leques.



Imagem 1. A Casa dos Patudos na actualidade.



Imagem 2. D. Eugénia da Silva Mendes com leque.⁵

⁵ A foto terá sido feita pelo seu sogro, Carlos Relvas, fotógrafo amador conceituado que ganhou vários prémios nacionais e internacionais de fotografia.

José Relvas foi o principal interveniente de um dos acontecimento mais marcantes da história política portuguesa. Na manhã do dia 5 de Outubro de 1910, estava reunido no *Hôtel D'Europe* em Lisboa (quartel general da revolução) com Ricardo Durão, Dr. Joaquim Romão, Celestino Stefanina e Eusébio Leão. E foi ao lado de Eusébio Leão e Inocêncio Camacho que José Relvas proclamou a República. No seu discurso, depois deste acto aconselhou o povo a comportar-se com a maior dignidade.

No governo provisório de 1910, presidido por Teófilo Braga, Relvas foi nomeado Ministro das Finanças, ao lado de António José de Almeida (Ministro do Interior), Afonso Costa (Ministro da Justiça) e Bernardino Machado (Ministro dos Negócios Estrangeiros). É nesta altura que elabora a reforma monetária de 1911, que criou o escudo⁶.

Nas eleições presidenciais de Agosto de 1911, Relvas foi eleito deputado pelo círculo de Viseu. Foi depois convidado por João Chagas para ocupar o cargo de Ministro Plenipotenciário de Portugal em Madrid de 1911 a 1914. Em Janeiro de 1919 foi eleito chefe do primeiro governo - nitidamente republicano - mas permaneceu apenas dois meses no cargo. Em Dezembro deste ano o seu filho, Carlos de Loureiro Relvas (1884-1819), suicida-se. José Relvas perdeu, assim, o seu último filho, já que os outros dois, Maria Luísa e João Pedro, haviam morrido em crianças, vítimas de febre tifóide. Depois disso, desiludido também com a política, voltou a Alpiarça e à Casa dos Patudos, onde passou a realizar tertúlias ligadas à arte e à música.



Imagem 3. José Relvas na antecâmara dos seus aposentos rodeado por obras de arte.

6 Divisa nacional que vigorou em Portugal até à entrada do Euro.

A perda do filho Carlos foi também avassaladora dado o amor que pai e filho partilhavam pela arte da música. Carlos era pianista e tinha recebido na Alemanha lições de vários mestres. O seu compositor favorito era Liszt. José Relvas foi também um músico exímio. Violinista, manteve na Casa dos Patudos uma orquestra de amigos em que também actuava. Foi membro fundador da Academia dos Amadores de Música e da Sociedade de Música de Câmara (1890), instituições que tiveram um papel destacado na sociedade musical da época. O seu compositor preferido foi Beethoven (1770-1827). A jarra Beethoven (actualmente no Brasil) foi originalmente uma encomenda de Relvas ao ceramista Rafael Bordalo Pinheiro⁷.

Amigo de músicos de renome, no panorama nacional e internacional da música clássica, como Pablo Casals (1876-1973), Guilhermina Suggia (1885-1950), Raoul Pugno (1852-1914), Vitor Hussola, Lambertini e John Mackee, participou com estes em vários ensaios e saraus musicais. No Real Coliseu de Lisboa participou no primeiro concerto do Quinteto de Música de Câmara.

A Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça possui ainda uma fabulosa colecção de leques datados dos séculos XVIII, XIX e XX. Confeccionados, entre outros materiais, com fio de ouro, marfim, lantejoulas, pergaminho, papel, madrepérola e seda com técnicas como o rendilhado, o bordado e a pintura sobre papel, sendo vários os exemplares que possuem iconografia musical.

O leque no contexto da história da arte

Os leques mais antigos conhecidos foram descobertos em túmulos egípcios, sendo o mais famoso o exemplar encontrado no túmulo do faraó Tutankamon (c. 1332-1323 a.C), com pega de marfim em forma de L e penas de avestruz. Há evidências de que os sírios, etruscos e gregos utilizavam o leque (Alexander, 2001, p. 13). Figuras em terracotas de Boiotia, provavelmente arte funerária (Alexander-Adda, 1996, p. 775), mostram leques. Os romanos introduziram novas formas de leques por toda a Europa. Os primeiros cristãos também os utilizaram. Há evidências de leques em contextos litúrgicos, fabricados com pele, penas de pavão ou linho (Alexander-Adda, 1996, p. 775).

⁷ A jarra Beethoven é uma peça de cerâmica de inspiração *rocaille*. Mede dois metros e trinta centímetros. Demasiado grande para o local de destino, José Relvas encomendou uma outra versão da jarra, de menores dimensões, finalizada em Abril de 1903. Esta peça monumental é um hino a Beethoven desde uma folha de partitura com as primeiras notas do *Quarteto, opus 18, nº4*, tocadas por 4 executantes empoleirados numa curva da jarra, o medalhão com o retrato do compositor guardado por uma grande águia, até à base com as palavras *Melodia e Harmonia*. De resto, todo o vaso está envolto em folhagens e figuras alusivas à música. Não havendo em Portugal um comprador disposto a pagar 5 mil escudos pela fabulosa jarra, Rafael parte para o Brasil, em 1899, levando-a consigo na bagagem para uma exposição de faianças, acabando por ser sorteada em rifas. Uma vez que o número bafejado pela sorte não foi comprado, o ceramista ofereceu a jarra ao Rei D. Carlos. Encontra-se actualmente no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

No Oriente, fontes literárias chinesas associam o leque a antigos personagens históricos e mitológicos. O desenvolvimento do leque neste país foi tão grande que complexas pinturas em seda aparecem em exemplares do século XV (Alexander, 2001, p. 13).

Na Europa os leques encontram-se documentados em testamentos e inventários reais do século XIV. Em França, eram conhecidos como *esmouchoirs*. Nesta época, também eram usados na agricultura, para joeirar. A ascensão do uso do leque na Europa data de finais do século XVI (Bennet, 1988, p. 12), quando o rei francês Henrique III (r. 1547-59) o introduziu na sua corte, provavelmente mais como uma novidade como acessório do que como apetrecho de arrefecimento. Indica Amy Grey Bennet: “[...] the fan’s novel feature was its ability to open and close ‘at a touch’, thereby providing that essencial element of fashion - surprise” (1988, p. 12). O leque teria “viajado” de França para Itália pelas mãos da rainha Catarina de Médicis, mãe de Henrique III. Uma vez estabelecido na corte de Valois, viajou para os países do Norte. Foi a rainha Elisabete I quem tornou os leques uma moda na Grã-Bretanha. Ali, no início do século XVIII, junto com a chegada dos Huguenotes, a popularidade do leque terá sido determinante para a formação da *Worshipful Company of Fan Makers*.

No Sul, o leque europeu confluiu com exemplares provenientes do Oriente trazidos nos barcos que percorriam as rotas comerciais portuguesas. A descoberta, por Vasco da Gama, em 1498, do caminho marítimo para a Índia, que permitiu o estabelecimento de rotas comerciais e da Companhia das Índias (pelos Ingleses, em 1600, e pelos holandeses em 1602), foi decisiva para a introdução de produtos e motivos exóticos na Europa. A porcelana era um dos produtos mais valiosos e requisitados. Durante algum tempo, a sua composição permaneceu um mistério para os europeus, o que a tornava um luxo que a maioria não podia obter.⁸ Os leques, considerados como bens de importação muito menos valiosos eram, contudo, incluídos nos carregamentos dos navios devido às suas dimensões e transportabilidade (Bennet, 1988, p. 13).

No século XVI o leque entra finalmente no uso geral em Portugal, Espanha e Itália. Em Portugal, aparece um documento desta época designando-o como *avano lequeo* (Saldanha, 1999, p. 39). Um momento determinante na divulgação do leque foi o casamento de Carlos II de Inglaterra com D. Catarina de Bragança, em 1662. A rainha levou para Inglaterra os grandes leques de sombra de origem mourisca (que substituíam o guarda-sol, então desconhecido) usados em Portugal.

Uma das novidades que contribuiu para o seu triunfo à escala universal foi a invenção, no século XVII, do leque dobrável, que antecede directamente o

8 Confrontar com leque Inv. CP-MA 86.73 que tem o verso a imitar porcelana chinesa.

leque de folha dobrável europeu. Durante os séculos XVIII e XIX o leque atingiu o seu grande apogeu. Estes artefactos foram reconhecidos como verdadeiras obras de arte, e a pintura em leque atingiu uma respeitabilidade tal que vários artistas a definiram como sua especialidade (Alexander, 2001, p. 14). A *Encyclopédie* de Diderot e D’Alambert descreve e ilustra os passos necessários para confeccionar um leque em papel. A maioria dos leques era feita em papel e pintado com a técnica de guache, mas também se usava papiro e pele, esta última principalmente na Itália. Sobre a pele pintava-se, gravava-se ou utilizava-se a *découpage* (Alexander, 2001, p. 19).

Mais tarde, no século XIX, a litografia começaria a substituir, gradualmente, a pintura. A moda do leque atravessou todo o século XIX, tendo períodos de maior ou menor projecção até que, entre 1860 e 1880, falava-se em uma “epidemia de leques” (Adler, 1992, p. 301). Pissarro fez parte desta epidemia, pois, entre 1878 e 1895, apresentou mais de setenta desenhos para folhas de leque. Estes desenhos eram esboços a carvão com o objetivo de serem usados como base para elaborar composições em seda pintada a guache, por vezes ainda com vestígios de técnicas do séc. XVIII, como a aplicação de ouro ou prata na pintura. Contudo, parece que nem todos se prestaram a uma montagem satisfatória, de modo a que o objecto pudesse ser usado com a função para a qual fora criado.

A Exposição Universal de 1878 já havia tratado o leque como objecto artístico numa tentativa de fazer ressurgir essa indústria, vista por alguns como frivolidade (já que era encarado como acessório de luxo). Nesta época, as distinções entre os produtos de arte começaram a ser mais esbatidas e o trabalho artístico passou a ser visto não como um produto de grande público, mas como um produto de colecção, intimista, pertencendo ao universo do coleccionador. A partir do século XIX, os leques vindos do Oriente, muito mais baratos e funcionais, invadem a Europa. Isso não influenciou, no entanto, a produção francesa, que apresentou modelos decorados, oscilando entre o japonismo e as cenas campestres.

Compreende-se o grande gosto pelo leque como objecto artístico nesta época: eram mais baratos do que as pinturas, estavam mais na moda e encontravam compradores com alguma facilidade. Desta forma, pequenas pinturas a guache ou pequenos apontamentos a tinta da China, sobre seda ou tafetá, tornavam-se objectos de cobiça e venda garantida. Em 1885, Pissarro comentava com sua sobrinha Esther Isaacson: “[...] estou agora em Eragny, onde desenho alguns leques, pois os tempos estão difíceis e de momento é a única coisa para a qual existem compradores”. Continuou a vender leques durante toda a década de 90. Os temas relacionavam-se com a natureza e os trabalhos no campo, ritmados pela mudança das estações do ano. Os motivos

decorativos dos leques mudavam pouco: desenhos de flores, muitas paisagens e figuras de camponeses, sobretudo mulheres.

A ideia de que o leque cumpria outra função, didáctica ou promocional de acontecimentos sociais, que não era nova. Foi recuperada durante as Exposições Universais para promover os mais diversos produtos. Independente da temática ou das técnicas decorativas, o leque continuou a ser visto como objecto de luxo, e nunca perdeu este *status*. Os coleccionadores aumentaram o seu prestígio, expondo-o em vitrines, caixas emolduradas e envidraçadas, onde era olhado com muito mais cuidado. Com isso, no entanto, perdeu a sua função original, dada pelo movimento do braço da dama, que muitas vezes tinha como objectivo os jogos de intriga e namoro.

Nos finais do século XIX, o leque perde, a pouco e pouco, seu lugar como acessório de moda ou instrumento de sinalética para o namoro, restando apenas sua função como veículo privilegiado para a publicidade. O aparecimento da possibilidade de feitura das folhas em papel e as novas técnicas de impressão vulgarizam-no e fizeram-no chegar a novos consumidores e coleccionadores.

Até à grande Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, o leque foi um objecto pouco renovado esteticamente. Os ecletismos revivalistas, a conjuntura cultural de Paris no virar do século com os seus cafés-concerto, cantoras e bailarinas de Montmartre, não foram suficientes para renová-lo. Os leques que visavam acompanhar a moda feminina procuraram novas matérias, mais leves, como as plumas, as fitas de seda, as rendas. A *Art Nouveau* procurou o seu rejuvenescimento com os desenhos assimétricos de Mucha e Madeleine Lemaire.

No seu apogeu, nos países ocidentais, o leque foi usado tanto no interior como no exterior, tanto no Verão como no Inverno. À medida que se tornava omnipresente, assumiu cada vez mais funções. Podia ser utilizado como meio de sedução, auxiliar mnemónico, “conversador”, propaganda ou até mesmo encerrando comunicações encriptadas nas maneiras de abanar, abrir, fechar, bater. Quando abanava, o leque revelava um temperamento em movimento. Muitos leques (é o caso de todos os exemplos analisados neste artigo) apresentam pinturas nas duas faces. Muitas vezes são temas totalmente opostos. Desta forma, o leque aberto de um lado poderia transmitir determinada mensagem e, do outro, uma totalmente oposta.

A linguagem amorosa do leque terá nascido nos inícios do século XVII, numa Espanha baluarte do fervor religioso, muito católica e grande potência da cristandade. As trocas comerciais com a América Colonial e o Oriente, assim como os rigores do clima espanhol e português, justificaram a importância concedida ao uso do leque nesses países. Imitando os modelos aztecas ou incas, com penas, ou os orientais, pintados, o leque tornou-se um elemento

de *toilette* indispensável para ambos os sexos. Numa corte castelhana austera, com mulheres vestidas de negro, até os soldados usavam leques para minorar os efeitos do calor. Reinava a Santa Inquisição, e os costumes eram particularmente rígidos: deixar escapar um olhar sensual ou uma palavra mais imprudente poderia trazer sérios dissabores. Por isso as mulheres foram aperfeiçoando um código muito elaborado em que o porta-voz era o leque. Henrique Ferreira, numa peça de teatro (monólogo) intitulada “O leque”,⁹ diz:

O leque é indispensável, é mesmo muito agradável, porque livra d’embaraços damas que caem em... laços! Exemplo: — um riso forçado... Ficaria desconcertado, se o leque assim n’um instante, o não fizesse interessante.

O leque é - um bem amado, por todas idolatrado! -, Elle assiste às grandes festas, afasta as moscas das testas, refresca os grandes calores, oculta risos e dôres... Encobre carcaça feia, tornando-a meiga sereia ...

Até vi m certa sala, acreditem, não é pala!.. Té parece brincadeira, uma dama-ora que passo!... A bater sempre o compasso... E ardua constante lucta, tendo o leque por batuta.

Outra menina vaidosa, na sala, toda dengosa, com um modo delambido, e o olhar, enternecido, com o leque traz, traz, traz ... fitando um certo rapaz, quer dizer, entendo eu: Aquelle é só meu, só meu!...

E então entre namorados?...Ha signaes mui combinados: O *papá não está em casa!*... É o leque, assim, em aza!... *Posso-te à noite fallar!*... O leque chamando o ar... *Zangada!*... Um certo desgosto, o leque tapando o rosto.

Uma dama eu conheci, a quem nunca a bocca vi, porque o leque sempre usava, de modo que lh’a tapva!...Pensei doença, mania, de que a tal dama soffria!...O defeito era somente, Não ter um unico dente!...

Dama muito reflectida, e que toda presumida, o riso ensaia ao espelho, pois do leque quer conselho, não o larga um só instante... No banar é constante... Quer d’inverno quer de verão, é sempre leque na mão!

Usar leque é ter juízo, por ser um traste preciso, em certas ocasiões!... Pois livra d’entalações!... E no monólogo no fim, abro o leque e faço assim, tapo a cara envergonhado, se não merecer vosso agrado!

9 Sem data, possivelmente de finais do século XIX.

O termo inglês *fanology* descreve a arte feminina de conversação com o leque. Uma edição de *Fanology or the Ladies conversation Fan* consistiu numa linguagem/jogo inventado por François Charles Badini (1715?-1810?), dando origem a mais uma forma de comunicação com o leque.¹⁰

A iconografia musical nos leques da Casa dos Patudos

A maioria dos leques analisados neste artigo são peças requintadas e valiosas. Muitas possuem um toque exótico pelo uso de materiais não europeus, como o marfim (Índia e África), a madrepérola (Madagáscar, Sumatra) ou a tartaruga (Bali, Guiné). Muitos destes materiais chegavam a Portugal pelas trocas comerciais através das colónias.

O primeiro exemplar analisado é do século XVIII¹¹. É um leque de madre pérola e papel com rendilhado e pintura. Numa cena que decorre ao ar livre, num jardim de uma casa nobre, encontramos ao centro da composição uma decoração de aparato, composta por duas colunas à moda grega cobertas por panejamento azul. Este cenário serve de enquadramento a um grupo de músicos nobres, provavelmente amadores, que usam a música e o canto como deleite para um momento de convívio com os demais pares. O trio de músicos (exclusivamente masculino) é composto por flauta transversal, um cordofone friccionado - que pela dimensão e posição parece ser uma viola de arco - e outro cordofone friccionado mais grave, sem dúvida o baixo do conjunto (violoncelo?). Ambos apresentam quatro cordas e algumas omissões na pintura, ao nível organológico, nomeadamente nas aberturas do tampo e nas cravelhas do mais grave, que não estão representadas. Os três músicos seguem uma partitura (notação é ilegível) que está ao centro de uma bela estante, cujo outro lado contém os papéis de uma das cantoras, que os mira com atenção. A segunda cantora segura a própria partitura na mão. A associação entre instrumentos é coerente ao nível da formação instrumental, que se conjuga

¹⁰ É possível consultar um leque deste tipo nos leilões Christies (http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3829284) disponível para consulta em Janeiro de 2015. Hélène Alexander descreve um leque com o jogo de Badini, publicado por Robert Clarke, conhecido como *Fan Maker*, esperando que um sistema de comunicação silenciosa com leques entusiasmasse as senhoras e aumentasse as vendas: “The game, invented by Charles Francis Badini, depended on equating five numbers with five fan positions: (1) the fan to the right arm; (2) The fan to the left arm; (3) the fan to the bosom; (4) the fan to the lips; (5) the fan to the head. By dividing the alphabet into five letters groups (omitting the letter J), each letter of the alphabet could be indicated by moving the fan in two positions. The first position would signal the number of the alphabetical group, the second the place of the letter within the group. For example, the letter D belongs to the first group (fan to the right arm), and is the fourth letter in its group (fan to the lips). Names could be spelled out in that way, or short words - but not at lightning speed [...]” (Alexander, 2001, p. 176).

¹¹ N° Inv. CP-MA 84.620.

aqui também canto. Poderia ser, sem dúvida, um conjunto instrumental da época. A música é apreciada por dois grupos de nobres devidamente colocados à direita e à esquerda dos músicos e cantoras. Do lado esquerdo do observador vemos três casais nobres, dois em pé e um sentado em cadeirões de veludo vermelho. As senhoras, distintamente, seguram os seus leques. Do lado direito do observador, está sentado um casal nobre (o senhor aplaude os músicos) juntamente com duas senhoras que se fazem acompanhar pelas suas criadas anãs. Apesar dos motivos representados serem extremamente franceses¹², é também importante referir que a moda dos criados/as anões/ãs foi importada por meio dos casamentos reais e do séquito de criados que seguia de Espanha para França¹³. O reverso do leque revela um medalhão com motivo floral muito simples, uma cesta com flores e pombas tendo o céu como pano de fundo. Flores emolduram este medalhão.



Imagem 4. Leque do séc. XVIII.

¹² Note-se o torreão do palácio, em segundo plano, ou o grande jarrão de flores no jardim, totalmente ao estilo de Watteau.

¹³ Sobre a iconografia musical de anões músicos, consultar o trabalho de Luzia Rocha.



Imagem 5. Leque do séc. XVIII (pormenor do grupo de músicos).

O segundo exemplar analisado¹⁴ é um leque da segunda metade do século XVIII. Neste leque em marfim e pergaminho pintado encontramos uma diversidade riquíssima de iconografia musical. No pergaminho, numa cena inspirada na Arcádia, o episódio representado está centrado nas bodas de Eros e Psique, ou seja, na união entre o Amor e a Alma. Este episódio mitológico dá o mote para a cena tipicamente francesa de recreação bucólica de uma Arcádia terrena. Este bucolismo forjado das classes altas pouco ou nada tinha que ver com a realidade das classes baixas pastoris, mas sim com uma fantasia de um ambiente pastoril idílico repleto de luxo e *glamour*. No centro da composição vemos uma coluna adornada com festões. Por cima dela, e segurando tochas, pairam Eros e Psique. Esta última segurando duas coroas de flores. Num espaço exterior, junto a um curso de água, mulheres trajam os seus ricos vestidos de moda campestre, decorados com fitas coloridas, flores e pequenos chapéus, e os homens primam também pelas vestes elegantes, coloridas e vistosas. Numa espécie de balcão decorado com festões, panejamentos e fitas cor-de-rosa, agrupam-se vários casais de enamorados. À festa não poderiam faltar as oferendas nupciais a Eros e Psique (como o cesto de rolas brancas junto à coluna, ou os cestos florais). Outros prazeres terrenos juntam-se a esta celebração: o vinho (homem à direita do observador, que bebe), o amor (representado por vários casais enamorados) e, obviamente, a música. Ao centro, em segundo plano, vemos uma mulher que toca uma harpa (instrumento algo fantasiado, aparentemente com oito cordas representadas), mas seguindo a partitura (notação ilegível), que observa atentamente. Junta-se outra mulher com partitura, seguramente uma cantora. À esquerda do observador um grupo de

14 N° Inv. CP-MA 84. 1167.

jovens faz música mas aparentam também estar a descansar. Uma das jovens segura um cordofone dedilhado sem o tocar (visíveis seis cravelhas, mas o número representado de cordas não está bem definido). O cordofone aparenta ser um alaúde (pela parte de trás abaulada), não fora a forma do cravelhame um pouco estranha. A instrumentista segura na mão direita um plectro. Duas cantoras parecem abstrair-se do livro de música, pousado no regaço de uma delas, sugerindo uma preguiça lânguida. Um pouco mais à frente está pousada uma gaita-de-foles com dois tubos bordão bem visíveis e outro pintado numa cor um pouco mais clara, que poderia ser o tubo melódico. À esquerda do observador podemos também encontrar a música associada ao prazer do vinho. Um homem serve-se abundantemente enquanto uma jovem mira o espectador segurando um cordofone dedilhado (guitarra?) decorado com fitinha azul e possivelmente com três ordens de cordas (pela análise do cravelhame). Indica Amy Gray Bennet:

The noble pastoral is a recurrent human dream in which well-born, well-dressed young people exchange court or city artificiality for an unreal idyll in the country. Eighteenth-century Europe was still largely agricultural, and fan leaves regularly record the beauty of the open countryside. Aristocrats certainly made frequent visits to their country-châteaux, but how much they indulged in rural make-believe when they arrive is not certain. Perhaps, like Count Hoditz (as reported Max von Boehn) they trained their servants to act out pastoral scenes on their estates [...]” (Bennet, 1988, p.14).



Imagem 6. Leque do séc. XVIII (2ª metade).



Imagens 7 e 8. Pormenor (esquerda do observador e centro).



Imagem 9. Pormenor (direita do observador).

Na parte de baixo do leque, no marfim, podemos encontrar pequenos motivos de iconografia musical. Emoldurando a cena central estão duas jovens que, simetricamente, percutem um pandeiro com soalhas. À esquerda do observador, junto à figura feminina que toca pandeiro, está representado outro instrumento musical, desta vez um cordofone dedilhado, tipo alaúde e, imediatamente à esquerda deste, outro medalhão com gaita-de-foles e trombeta.



Imagens 10 e 11. Pormenores musicais no marfim (direita e esquerda do observador, em cima).

Igualmente do lado esquerdo, um pouco mais baixo, encontramos uma beleza talhada no marfim: uma pequena cena com um par de enamorados. Ele, tocando flauta transversal; ela, com livro aberto no regaço, possivelmente cantando por partitura. Esta cena mede apenas uns impressionantes dois centímetros de altura.



Imagem 12. Pormenores musicais no marfim (direita do observador, em baixo).

O reverso do leque (sem iconografia musical) mostra uma cena ao ar livre muito mais simples em que uma jovem (possivelmente uma dama de companhia) lê uma carta de amor para outra (a senhora), enquanto o enamorado, (in) discretamente, espreita a cena sem ser observado.

O terceiro exemplar¹⁵ é um leque do séc. XIX com base em marfim e pergaminho pintado a aguarela e óleo. Numa cartela de formato irregular, ao centro, definida por folhas de acanto douradas, encontramos uma cena de pendor orientalista, com um toque de exotismo. Numa balaustrada, à direita do observador, uma dama ricamente vestida (trajes ocidentais) está recostada numa esteira de veludo vermelho, envolta em manto azul debruado a vermelho. À sua frente, outra dama ricamente trajada, com manto vermelho, está sentada no chão sobre uma almofada. Parece que se trata de uma visita de cariz social e confraternização, ideia que transparece pela criada que, em segundo plano, se aproxima com uma bandeja com jarro e pelo cachimbo de água, pronto a ser fumado. A iconografia musical encontra-se em duas panóplas de instrumentos musicais colocadas nas extremidades direita e esquerda da folha do leque. Deste modo, do lado esquerdo do observador, temos dois pandeiros com soalhas, um cordofone dedilhado (com muitas incongruências no nível organológico: aberturas em ss da família dos violinos, caixa abaulada tipo alaúde, ausência de barra, trastos colocados aleatoriamente), dois instrumentos aerofones e um idiofone (?). Do lado direito vemos uma gaita-de-foles, um pandeiro com soalhas, partituras (notação ilegível), dois aerofones e um cordofone dedilhado tipo alaúde. O reverso contém uma cena muito mais simples e discreta, uma cena interior de refeição com um cenário idêntico ao anterior, onde um criado traz uma refeição à sua senhora (a mesma que se encontra no verso) e um pequeno cão branco que brinca. A cena não apresenta motivos musicais.

O quarto exemplar¹⁶ é um leque do século XIX com base em marfim e pintura em papel. A decoração é exuberante, e a profusão de cores, motivos e fantasia delicia os olhos de quem fixa esta peça. São flores de todas as cores, motivos vegetalistas, festões, *putti*, quedas de água, criaturas marinhas, etc, que emolduram tanto as duas cenas laterais como a central. Do lado direito do observador vemos uma mulher jovem seminua encostada a uma árvore com um véu entrelaçado pelo corpo. Está junto a um pequeno lago onde nadam dois cisnes. À esquerda do observador uma jovem dama anda de baloiço. Quase se pode sentir o balanço e a leveza do seu movimento. A cena central é amorosa. Em primeiro plano, uma figura feminina está recostada sobre paveias de trigo; deitado à sua frente, um homem olha-a enamorado e embevecido (com a mão apoiada sobre o queixo) e segura-lhe a mão. Um pouco mais à direita, em

15 N.º. Inv. CP-MA 84.1224.

16 N.º. Inv. CP-MA 84.1246.

segundo plano, outro casal de enamorados troca carícias mais atrevidas, visto que o cavalheiro tenta desnudar o ombro direito da jovem de vestido azul à qual está abraçado. Ao centro, em segundo plano, ocorre uma cena de dança (*haute danse*) com dois casais de bailarinos. Um dos jovens toca pandeiro.



Imagem. 13. Leque com cena com toque de orientalismo.



Imagens. 14 e 15. Leque com cena com toque de orientalismo (pormenores musicais).

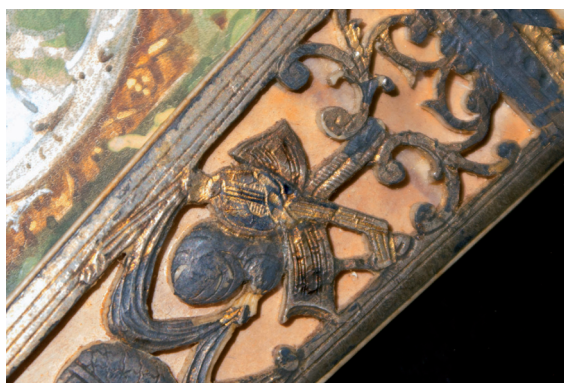


Imagem 16. Leque com cena amorosa.



Imagem 17. Leque com cena amorosa (pormenor da cena de música e dança).

Na base de marfim encontramos também alguma iconografia musical. Ao centro vê-se uma cena de dança entre uma dama e dois *putti* e alguns instrumentos musicais decorativos que os ladeiam. São cordofones tipo alaúde (sem detalhes organológicos) e folhas de música. Na primeira vareta do leque encontramos também uma trombeta representada. Na vara, do lado oposto, novamente o motivo do cordofone tipo alaúde pousado sobre folhas de música. No reverso do leque, uma cena que contrasta com a anterior pela simplicidade e despojamento de motivos decorativos. Vários *putti* pairam sobre um céu que, pelos tons de azul e laranja, tanto sugere o nascer do dia como o entardecer. Um *putto* segura um facho aceso e, em conjunto com outros três, grinaldas de flores e um pano dourado que se entrelaça nos seus corpos. O leque é italiano e está assinado “G. Vizzollo-Alberti, Venezia”. No extremo esquerdo do pano dois *putti* seguram uma cesta de flores e um véu cor-de-rosa.



Imagens 18 e 19. Leque com cena amorosa (pormenores de música e dança).

O quinto exemplar¹⁷ é um leque do século XVIII ou XIX em tartaruga, papel e madrepérola. Contém uma cena de cariz histórico que representa a passagem de um cortejo nupcial real. Apesar de existirem estandartes com brasões, estes, certamente, são fantasiados, uma vez que não possuem detalhes nem pormenores suficientes para se traçar correspondência com casas nobres e/ou reais. Neste cortejo temos a figura de um trombeteiro a cavalo, que toca para anunciar a passagem do cortejo. O fundo do leque é dourado. Cercaduras vegetalistas em vermelho vivo dividem o cortejo em proporções idênticas. Altamente contrastante é ao reverso deste leque. Imitando as cores da porcelana chinesa e seus motivos florais, vemos num medalhão central uma cena de namoro no interior de uma modesta habitação. O enamorado ajoelha-se junto à sua amada, sentada num cadeirão, e lhe segura uma mão, já que a outra está ocupada segurando um leque aberto. Dois outros medalhões com *putti* músicos ladeiam estas cenas. O da esquerda do observador toca uma guitarra (não é possível identificar o número de cordas). Está sentado sobre livros e com o instrumento apoiado numa das pernas, que estão cruzadas; o da direita, toca uma lira de cinco cordas. Também está sentado sobre um livro e parece cantar. Estes *putti* terão sido copiados de gravuras que circulavam na Europa e serviam de inspiração aos mais diversos artistas que trabalhavam os mais distintos suportes, como se pode ver pela semelhança apresentada com exemplos



Imagem 20. Leque com cortejo nupcial real.

¹⁷ Inv. CP-MA 86.73.

plasmados no azulejo português. Esta face do leque é uma *chinoiserie* (imitação e adaptação de motivos chineses) que combina elementos orientais (como as cores, as rosáceas) com motivos ocidentais (os *putti* músicos, por exemplo). Muitas vezes a mescla era ainda maior, englobando também motivos de inspiração japonesa, indiana ou persa. Coleccionar artigos raros e valiosos de porcelana só estava ao alcance de monarcas, ricos, nobres e comerciantes. Para os restantes existia a *chinoiserie*.



Imagem 21. Pormenor de trombeteiro.



Imagem 22. Reverso do leque representado na Imagem 20.



Imagens 23, 24, 25. Pormenor de *putti* músicos (guitarra e lira) e possível fonte (azulejo barroco).

O sexto exemplar¹⁸ é um leque do séc. XVIII com base em madrepérola e pintura em papel. A cena representada no leque é exuberante e provavelmente refere-se ao episódio bíblico do Antigo Testamento (também referido na Torá judaica) da visita da rainha de Sabá ao rei Salomão (1Rs 10, 1-13). A rainha de Sabá, tendo ouvido falar da fama de Salomão, foi submeter-se à sabedoria do rei colocando-o à prova com enigmas. Chegou a Jerusalém com uma imponente comitiva e carregada de presentes. Salomão, porém, soube responder a todas as suas perguntas. O rei presenteou também a rainha com tudo o que ela quis e pediu, além do que ele próprio decidiu dar-lhe com grandiosidade.

No leque vemos a rainha e os membros da sua comitiva ajoelhados aos pés de Salomão (sentado num trono). A presença musical encontra-se à esquerda do observador: uma lira com quatro cordas está pendurada numa árvore. A presença do instrumento deriva, certamente, da inspiração do pintor do leque, uma vez que a citação bíblica não faz qualquer referência à música. Apesar de ser uma lira¹⁹, de um tempo cronologicamente diferente do da passagem bíblica, terá sido uma forma que o artista encontrou de evocar um tempo remoto e distante relativamente do seu.

¹⁸ N° inv. CP-MA 84.1184.

¹⁹ Estilização da lira mas que nada tem a ver com a lira grega, cuja caixa de ressonância era feita em carapaça de tartaruga.



Imagem 26. Leque com Salomão e a Rainha de Sabá.



Imagem 27. Pormenor da lira.

Na base, em madrepérola, está inserida uma pintura que representa um jogo de cabra-cega. Este tema nada tem a ver, assim, com o que está acima representado. No reverso do leque temos três medalhões separados e emoldurados por decoração fotomórfica em tons de dourado. No central, de maiores dimensões, vemos três pares (dois casais, nos extremos, e um par de raparigas) vestidos com trajes típicos de países do sul da Europa, possivelmente

de Itália ou Espanha. Dois músicos caminham na direcção destes pares, vindo em sentido oposto. Dançam ao mesmo tempo em que tocam. Um toca pratos (instrumento idiofone) e outro, uma *zampogna* (tipo de gaita-de-foles, com dois tubos melódicos), instrumento típico da música popular italiana. Movidos pelo som da música, um dos casais dança, saltando. Ao fundo, em segundo plano, avista-se a torre de uma igreja, o que pode sugerir que estejamos perante um cortejo de casamento, sendo os noivos o par que segue em frente. No medalhão menor, à direita do observador, estão três figuras femininas, duas jovens e uma criança. Uma das jovens toca um bandolim.



Imagem 28. Reverso do leque da Imagem 26 (cena de música e dança).



Imagem 29. Reverso do leque da Imagem 26 (cena de música e dança, pormenor).



Imagem 30. Reverso do leque da Imagem. 26 (cena de música com bandolim).

Sem número de inventário, temos um leque do século XX com base de madeira e pintura a óleo sobre papel. Este leque tem menor valor artístico do que os restantes por se tratar de um *recuerdo* espanhol identificado como tal na vara do leque. Não obstante, o seu interesse a nível iconográfico é imenso. No anverso representa uma tourada. Numa praça repleta de espectadores vemos o matador na arena, em frente ao touro, com a espada preparada para o golpe final. No reverso temos uma cena que representa o exterior de uma taberna, com decoração ao estilo Andaluz, onde se desenrolam cenas de música e dança. Ao centro, um par parece bailar sevilhanas. O homem veste traje de toureiro e a mulher está envolta num grande xaile vermelho. Uma mão está na anca e a outra revirada, ao estilo da dança do sul e da dança cigana. No grupo que se encontra à direita do observador, vemos um guitarrista sentado numa mesa onde estão dispostos alguns copos de vinho e pratos de azeitonas. Ao tocar, dirige o seu olhar para uma bela mulher com xaile vermelho comprido nos ombros. Esta parece aceitar e deliciar-se com a sedução pela música. Outro par namorisca, sendo aqui o leque aberto usado como arma de sedução, perante o jovem que se apresenta. A guitarra deste músico está apenas parcialmente visível e não é possível ter certeza do número de cordas. O facto de o instrumentista estar a

tocar acima da rosácea (ou boca) do instrumento, mais junto ao braço, indica que está a aplicar a técnica do rasgado. De forma diferente, o instrumentista que se encontra à esquerda do observador toca mais junto à barra, indicando que está a usar a técnica do dedilhado. Existe um esboço de Watteau (1684-1721), que se encontra no British Museum, em Londres, que mostra, precisamente, as técnicas para tocar rasgado e dedilhado na guitarra, com a posição explícita das mãos do instrumentista²⁰. Este instrumento apresenta seis ordens de cordas e está bem representado ao nível organológico. Vários homens e mulheres estão atentos à música e ao par que baila ao centro, e alguns acompanham com palmas e estalidos de dedos.



Imagem 31. Leque espanhol com cena de música e dança em taberna.



Imagens 32 e 33. Pormenores: guitarrista e acompanhadores com palmas e estalidos dos dedos.

²⁰ Consultar Tese de Doutoramento de Luzia Rocha em que os esboços de Watteau são reproduzidos (Rocha, 2012, p. 411).

O último exemplar²¹ é um leque em madreperla e papel pintado de inícios do século XIX. Este leque representa uma cena bíblica do Antigo Testamento, mais propriamente o encontro de Jefté com sua filha. Jefté foi um dos Juizes do Antigo Testamento por um período de seis anos (Jz 12, 7). Depois de ser expulso de casa por seus meio-irmãos por ser filho de uma mulher canaanita (considerada, por isso, prostituta), foi viver em Tobe, a leste de Gileade, com homens levianos. Os amonitas entraram em guerra com os israelitas e, como não tinha nenhum homem com as qualificações de Jefté, homem valoroso e guerreiro, os anciões foram buscá-lo na terra de Tobe. Estrategicamente, para evitar derramamento de sangue, Jefté tentou negociações com reinos vizinhos, mas não obteve sucesso. Partiu para um segundo plano: um ataque sob a direção de Deus. Antes de partir para a guerra, fez um voto ao Senhor: caso retornasse vitorioso, o primeiro ser que saísse pela porta de sua casa, ao seu encontro, seria oferecido em holocausto. Ele voltou vitorioso, e quem saiu ao seu encontro foi sua filha única (Jz 11, 39). A filha de Jefté surge, no leque, em júbilo e alegria por ver o pai, dançando ao som de um pandeiro tocado por outra mulher em segundo plano. O gesto de Jefté é de desespero, olhando para o céu exasperado. O leque possui outro motivo musical à esquerda do observador, um *putto* que toca um trombeta recta. A parte em madreperla possui uma cena de *chinoiserie* aparentemente sem motivos musicais.

Em Portugal, o leque manteve-se em uso até finais do século XX, pela especificidade do clima, bastante quente na Primavera e Verão. O mesmo sucede na vizinha Espanha, com a diferença de que ali o leque ainda é muito usado e apreciado nos dias de hoje. Aliás, Espanha é o único país da Europa com produção de leques e que os mantém ainda como objecto tanto de cerimonial como de uso quotidiano.

Conclui-se que os leques da colecção da Casa dos Patudos incluem items muito diversos e distintos, de extremo valor tanto no âmbito artístico como das representações de iconografia musical. São peças valiosas e nunca estudadas academicamente. No que respeita à temática, conclui-se que as cenas representadas nos leques se enquadram dentro do registo iconográfico da época em que foram manufacturados. É o caso da cena de *chinoiserie* com *putti* músicos. Em Portugal encontram-se representações muito semelhantes profusamente difundidas na azularia da primeira metade do século XVIII. A utilização de cenas mitológicas, por sua vez, é uma constante no século XVIII, sendo as *Metamorfoses* de Ovídio uma das obras mais em voga para a construção de cenas iconográficas. O tema da Arcádia - neste caso, a recriação de uma falsa Arcádia, com motivos “pastorais” que nada têm a ver com a realidade das

21 N.º Inv. CP-MA 84.1257. O estado de conservação do leque, em restauro, não permite incorporar imagem.

classes baixas da época - está indiscutivelmente ligado à corte francesa, tendo sido difundido por toda a Europa por meio de gravuras e pinturas, como é o caso das obras de Watteau. O exotismo também está presente nos leques, no caso da cena da dama representada quase ao estilo de um harém em que a própria figura feminina é senhora do local, sentada no chão e recostada em almofadas, mantendo, contudo, o traje ocidental. Estas cenas são produtos da criatividade de artistas que misturam o exótico com a realidade da época. Muito interessantes são as representações do sul da Europa, nomeadamente a representação de umas possíveis bodas italianas e do ambiente espanhol da tourada e da taberna andaluz, com sevilhanas, música e sedução.

No âmbito organológico, conclui-se que são representados instrumentos utilizados em cada época, de forma coerente e, na grande parte dos casos, com grande perfeição, sendo que é importante realçar que o suporte aqui tratado (leques) é de pequena dimensão e, por vezes, de difícil trabalho artesanal, como é o caso dos motivos musicais que aparecem trabalhados no marfim.

Referencias bibliográficas

- Adda, H. (1996). *Fan. The Dictionary of Art*, vol. 10, London: Macmillan Publishers Limited, pp.775-782.
- Adler, K. (1992). Objects de Luxe or Propaganda?: Camille Pissarro's Fans. *Apollo: A Journal of the Arts*, 369, 301-305.
- Alexander, H. (2001). *The Fan Museum*. London: The Fan Museum Trust.
- Bartholo, M. (1982). *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas)*. Roteiro, (3ª ed.), Alpiarça: [Museu].
- Bennet, A. (1988). *Unfolding Beauty. The Art of the Fans*. Boston: Museum of Fine Arts.
- Du Mortier, B. (1993). Print sources for eighteenth-century European fans. *The Magazine Antiques*, 1, 144-154.
- Ferreira, H. (s.d.). *O Leque*. Lisboa: Typographia da A. da Costa Braga
- França, J. A. (1990). *A arte em Portugal no século XIX*. 3ª ed., Vol. I e II. Lisboa: Bertrand Editora.
- Hart, A. y Taylor E. (1998). *Fans*. Londres: V&A Publications.
- Madail, A. (1951). Alegoria Artística à Coroação de D. João VI no Brasil pintada num leque de época. *Brasília*, VI, Coimbra: s.e., 1951, 5-13.
- Noras, J. (2009). *José Relvas (1858-1929). Fotobiografia*, Leiria: Imagens& Letras.
- Prates, N. (2013). Representações de campinos na coleção de arte da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça. *O Campino imaginários de uma identidade, representações nas Artes Visuais portuguesas (Catálogo da exposição)*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu Municipal, 51-59.
- Rocha, L. (2012). *O motivo musical na azulejaria barroca da primeira metade do século XVIII*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.
- Queiroz, J. (1916). Casas de Portugal. A casa dos Patudos. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, 13/14, 7-16.

Saldanha, N. (1999). O Telégrafo do Cupido: o Leque europeu na colecção do Museu dos Patudos. *Arte Ibérica*, 3 (25), 38-41.

Whittock, N. (1842). *The complete book of trades, or, The parent's guide and youth's instructor: forming a popular encyclopædia of trades, manufactures, and commerce, as at present pursued in england : with a more particular regard to its state in and near the metropolis : including a copious table of every trade, profession, occupation, and calling, however divided and subdivided : together with the apprentice fee usually given with each, and an estimate of the sums required for commencing business.* Londres: Thomas Tegg.

Luzia Aurora Rocha possui os graus de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Ciências musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. É membro do *Study Group on Musical Iconography* e do *Study Group for Latin America and the Caribbean* (ARLAC-IMS), ambos da *International Musicological Society*. É colaboradora do Grupo de Iconografia Musical da Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Leccionou em diversas instituições universitárias. Actualmente é docente na Licenciatura em Jazz e Música Moderna da Universidade Lusíada. Tem participado como oradora, por convite, em conferências nacionais e internacionais e publicado artigos em periódicos com arbitragem científica. É autora dos livros *Ópera e Caricatura - O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1 e 2) e *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*, editado pelo CESEM/Colibri. É editora da publicação electrónica *Iconografia musical - Autores de Países Ibero-Americanos e das Caraíbas*. Dedicar-se à investigação na área da Iconografia musical, com especial incidência nos séculos XVIII a XXI. luziaroc@gmail.com

Nuno Prates, Conservador da Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça. Licenciado em História, variante de Arqueologia pela Faculdade de Letras e no ramo de Formação educacional pela Universidade de Coimbra. Frequentou a Licenciatura em História da Arte na mesma Universidade. Pós-graduado em Museologia pela Universidade de Évora. museudospatudos@cm-alpiarca.pt nunooliveiraprates@sapo.pt